

## BAROKK MŰVÉSZETÜNK OLASZ KAPCSOLATAINAK KÉRDÉSÉHEZ

A magyarországi barokk művészet történetét s e művészetnek a szomszédos Ausztrián túl terjedő kapcsolatait a tudományos kutatás mai állásánál még nem látjuk minden részletében elég világosan. E korszak emlékeinek ismertetése s a reájuk vonatkozó történeti források módszeres feltárása még csak a kezdetek kezdeténél tart, az eddigi hagyomány és irodalom pedig vajmi kevés megbízhatót nyújt. Nem egy jelentős emlékünknél vár még közelebbi meghatározásra ; ismeretlen a mester, vagy ha pusztán neve napfényre is került, kapcsolatai, fejlődése és művészi egyénisége lesznek még megvilágítandók.

Annyi azonban az eddigi számottevő irodalomból s az újonnan felkutatott, de tudományosan még nem értékesített forrásanyagból is kitűnik, hogy művészi kapcsolataink Olaszországgal a XVII—XVIII. században más természetűek, mint a megelőző időkben, főként a renaissance korában. Hiszen megváltozott a kor, a politikai és kulturális milieu s a hosszú török uralom alatt az ország megszállt részein a művészi hagyomány folytonossága is megszakadt. És ha e kapcsolatokra egy futólagos vázlat keretében — első kísérletkép — rámutatunk, alig is adhatunk többet néhány szempont kijelölésénél s töredékes, elszórt adatoknál. Ez apró mozaikszemekből csak a további vizsgálódások során alakulhat ki egységes kép ; csak a széleskörű részletkutatás eredményeinek minden oldalról adott megvilágításából nőhet ki a művészet- és művelődéstörténeti szintézis. Akkor majd világosabban látjuk a nagy összefüggéseket s megjelölhetjük, mi a nálunk dolgozó olasz származású vagy olasz iskolázottságú mesterek művészetében a sajátos olasz hagyomány, mit köszönnek az osztrák kultúrközösségbe való beolvadás folytán Bécs udvari mű-

vészetének s hogyan jelentkezik művészetükben a magyar környezet hatása.

A magyarországi renaissance, főként Mátyás uralma, a közvetlen művészi kapcsolatok gazdag szövevényét teremti Olaszországgal. E jelenség az európai művészet akkori állásában s Magyarország önálló nagyhatalmi helyzetében leli magyarázatát. A XV. század művészetében Olaszországé a vezetős szerep, a közvetlen szomszédos német területek művészete alig számottevő s az önálló nagyhatalom a humanista műveltség közvetlen forrásával, az olasszal keres kulturális kapcsolatokat. Elég e részben csak a Corvina nagy olasz miniátoraira, Masolinora, Benedetto da Maianora, Giovanni Dalmatára, másrészt pedig az Olaszországban dolgozó magyar mesterekre, köztük Michele Pannoniora s Leonardó kedvenc tanítványára, Andrea Salainora utalnunk.

A barokk művészet korának beköszöntését nálunk nehéz harcok, százados megszállás s oly gazdasági és politikai viszonyok fogadják, amelyek közepette az ország nagy részében a művészi élet kialakulásának vagy továbbfejlődésének még az alapfeltételei is hiányoznak, nemhogy egy nagyobb európai művészi közösségbe való bekapcsolódásról lehetne szó. De változik a helyzet az európai művészetben is. A XVII. század folyamán lassankint kiesik Olaszország kezéből a művészi vezetős szerep, s bár az olasz művészet belső fejlődése folytonos marad s Berninivel és Borrominivel, Pietro da Cortonával, Andrea Pozzoval és Tiepoloval a messzire kiható művészegyéniségek láncá nem szakad meg, európai viszonylatban előbb a XVII. századi francia klasszicizmus, majd egy időre az olasz hatás alatt magasra fejlődött bécsi «Hochbarock» ragadja magához a vezetést az Alpokon túl.

Nagyobb művészi tevékenységről a XVII. században nálunk csak a Felvidéken s a Dunántúl meg nem szállt részein lehet szó. S mire az ország felszabadulásával a XVIII. században hazánkban is elérkezik a nagy építkezések és nagy mecénások kora, a szomszédos Ausztriában virágkorát éli a bécsi barokk s az összmonarchia szellemében szervezett, újraéledő ország művészetiileg is szükségkép Bécs provinciája lesz. Onnan importál művészt és műalkotást, ahova kulturális és politikai kapcsolatai legközvetlenebbül utalják.

Így a közvetlen kapcsolat Olaszországgal a barokk művészet korában megglehetősen szórványos jelenség s még így is más jellegű,



mint a renaissance idején. Olaszországban iskolázott *magyar* mesterekről e korban alig lehet szó, az *olasz* mesterek pedig nem közvetlenül, hanem szinte kivétel nélkül mindig Ausztrián, Bécsen át kerülnek hozzánk. És Bécs a kisebb mesterek, főként építők és stukkátorok számára nem csupán munkaalkalmat jelent, de új hazát, ahol letelepednek, új kultúrközösséget, amelynek részeseivé és munkásaivá lesznek. A barokk elsősorban az egyház és az udvar művészete s a császárváros mecénásainak híre és bőkezősége messzi vidékekről gyűjti egybe a mestereket. Így már a XVII. században jelentkezik a művészvándorlásnak egy sajátos harmadik esete is. Északolaszországból, főként a Comoi-tó vidékéről nagyobb rajokban indul meg a mesterek beáramlása észak felé: építőmesterek, kőfaragók, stukkátorok és díszítő művészek jönnek át az Alpokon, Tirolon, Salzburgon át Bécsig. A kutatás egész építő és stukkátor «dinasztiák»-ról tud, hiszen ekkor, a műhelymunka és mesterségbeli tudás korában, a művészet gyakorlata apáról fiúra szállt. S míg a család bevándorló őse legtöbbször csak egyszerű pallér vagy kőfaragó volt, a fiak és unokák Bécsben már építészek, szobrászok és neves stukkó-mesterek s onnan átkerülve Magyarországra már jelentős művészi megbízásokhoz jutnak. Közülük nem egynek csak a neve őrzi olasz eredetét, míg kapcsolatai még további megvilágításra várnak, főként oly esetben, ahol e rendkívül szétágazó családoknak magyar földön megtelepedett leszármazóiról lehet szó.

E művészcsaládok közül legkiterjedtebb ágú a Como-vidéki *Carlone*-nemzetség. Nemcsak Genovának adott a barokk mennyezetfestés fejlődésében is jelentős freskó-dekorátorokat, nemcsak a Rajna-vidéki ludwigsburgi kastély nagy galériái s a prágai Clam Gallas palota lépcsőházának mennyezete őrzik Carlo Carlone művészetének emlékeit, de a család egy építő és stukkátor ága Bécs felé is elvándorolt s az új talajba gyökeret eresztve az osztrák művészi életnek vált részesévé. A barokk két századában nem kevesebb, mint 29 Carlone játszik többé-kevésbé jelentős szerepet Ausztria művészetében. Közülük nem egy hazánkba is eljutott, sőt XVII. századi építészetünk emlékeinek néhány legkiválóbbja éppen a Carlonekat vallja mesterének. Esterházy Pál herceg kismartoni kastélyát az irodalom *Carlo Martino Carlone* (1616—1667) császári építész alkotásának tartja s a tervek kivitelező építőmestereként az olasz Antonio Carlone-t és Sebastiano Bartoletti-



ismeri. Ez adatokat még a jövő kutatás hivatott végérvényesen tisztázni. De hogy magyar mágnások csakugyan igénybevették *Carlo Martino Carlone* — vagy *Carlone* — szolgálatait, bizonyítja az a tény, hogy gróf Nádasdy Ferenc vele építteti 1653-tól a kegyurasága alá tartozó lorettomi szerviták gazdagon díszített búcsújáró templomát és kolostorát.<sup>1</sup> *Giovanni Battista Carlone* császári építőmester vezetésével folyik 1635—1646-ig a pozsonyi királyi vár építése. A XVIII. században a család szétágazó leszármazói már Magyarországon telepednek le. Egy másik, immár *Johannes Baptista Carlone* építi 1717-től az egri jezsuiták kollégiumát,<sup>2</sup> *Sebastiano Carlone* «bürgerlicher Marmorierer in Pest» pedig 1765-ben a budai jezsuiták templomának mellékoltárait díszíti.<sup>3</sup>

Hasonló építőmester-család leszármazója *Pietro Spazzo*, aki az 1640-es években a nagyszombati jezsuita kolostor és templom építésénél már mint «architectus» szerepel és szerződéseit is olasz nyelven írja alá.<sup>4</sup> Valamennyien olaszok e templom és kolostor nagyszerű s XVII. századi művészetünkben szinte páratlan stukkóinak mesterei: *Giovanni Battista Rosso*, *Pietro Antonio Conti* és *Jacopo Tornini* is. A munkát külön-külön vállalják s mintegy hat évtizedben megosztva végzik. Az oldalkápolnáknak a század közepe körül (1639—1655) készült díszítése az írott források kétségtelen tanúsága szerint Rosso és Tornini műve, míg a templomhajó óriás méretű, gazdag mennyezetdíszje — s valószínűleg a kápolnanyílások ívein ülő stukkóalakok is — már a századfordulón működő *Pietro Antonio Conti* mesteri alkotásai.<sup>5</sup>

Barokk stukkóművészetünk emlékeit a kutatás mindmáig kevés figyelemre méltatta. Pedig e művészetben — éppen mert anyaga könnyen formálható s a művészi akarattal minden árnyalatának enged — a dekoratív fantázia gyakran csodálatos gazdagságban éli ki magát. Formavilágában az ízlés- és stílusváltozás éppúgy nyomon kísérhető, mint a művészet bármely más ágában. S e díszítő művészet legfőbb mesterei Ausztriában is, nálunk is, megint csak olaszok. Névszerint és műveiben még kevés ismeretes közülük. Annál öröndetesebb, ha oly neveket adhatunk át a kutatásnak, mint a nagyszombati mesterek, akiknek egyike- másika bizonyára egyebütt is dolgozott hazánkban. Kevésbé jelentősek az *Orsatti*-család tagjai, bár egyik alkotásuk múzeumi megbecsülésnek örvend, sajnos, csak — másolatban. Több ily nevű mestert ismerünk stukkóművészeink sorában. *Bastiano Corati Orsati* még



1695-ben díszíti a pozsonyi városház tanácstermének mennyezetét, gazdag stukkókeretbe foglalva Jonas Drentwett freskóit.<sup>6</sup> Egy másik ág tagjai a XVIII. században már polgárjogot nyernek nálunk, köztük *Antonio Orsatti* «bürgerlicher Stokator meister von Pest», aki 1751 április 5-én veszi fel a szerződésileg megállapított 600 forintot a sümegi püspöki palota házikápolnájának márványozásáért és stukkódíszéért.<sup>7</sup> Minden valószínűség szerint őt tekinthetjük a kápolnával szomszédos könyvtárszoba stukkómennyezetének mesteréül is, amelyen a dekoratív motívumokat hűvös és józan, alakos és genre-szerű ábrázolás váltja fel az olvasó püspök félalakjával, csillagászati, földrajzi és geometriai eszközök plasztikusan mintázott, bár laposan a síkba kötött formáival. Biró Márton püspök sümegi könyvtárszobája azóta elhagyatottan áll. A falak mentén körülsorakozó intarziás könyvszekrények, amelyekben Johannes Wachtländer «bischöflicher Hoftischlermeister in Sümeg» munkáit sejtjük, az Iparművészeti Múzeumba kerültek s a mennyezet stukkóinak gipszmásolata ma e múzeum «Sümegi könyvtárszoba»-jának mennyezetét díszíti.

XVIII. századi építészaink sorában is több oly mesterrel találkozunk, akiknek őse Északolaszországból vándorolt Bécsbe. De ha művészetük öríz is valamit az olasz építészet monumentálisából, az olasz műtörténet e mesterekre vajmi kevés joggal tarthat igényt. A két Martinellire gondolunk. Francesco építőmester idősebb művészfia, *Anton Erhard Martinelli* tervezi Pest barokk építészetének egyik legjelentősebb emlékét, az invalidus kaszárnnyát, a mai városházát, míg az ifjabb, *Johann Baptist Martinelli* előbb bécsi udvari építőmester s mint ilyen építi nálunk 1738-tól az 1740-es évek végéig a balázsfalvi görög katolikus püspöki palotát, templomot és kolostort;<sup>8</sup> majd 1751-től a magyar udvari kamara szolgálatában áll s tervező mestere a kamara monumentális pozsonyi palotájának.

Olasz források — Oldelli lexikona<sup>9</sup> — nem csekély lokálpatriotizmustól túlfűtött életrajzi vázlatban emlegetik az északolaszországi *Giovanni Battista Ricca*-t, aki a XVIII. század közepén állítólag a primásnak volt Pozsonyban nagyrabecsült és kedves építész. Alakja és működése azonban az eddigi kutatás előtt szinte teljes homályba vész, mindössze a nagyváradi székesegyház építése körül sikerült nyomára akadnunk, bár itt is inkább csak mint a tervek kivitelező építőmestere jöhet tekintetbe.



Nagy kerülőúton jutott hozzánk *Isidorus Canevale* bécsi udvari építész, a váci székesegyház, az 1764-ben emelt diadalkapu mestere s a művészileg jelentéktelen, de roppant méreteinél fogva híressé vált pesti Újépület tervezője. Ősei a Comoi-tó partjáról Franciaország felé vették útjukat s mesterünk már vincennesi születésű; onnan került a bécsi udvar szolgálatába.

Szobrászaink sorában is több olasz származású mestert ismerünk s megint csak néhány jelentékenyebb emléket köszönhetünk vésőjüknek. Barokk szobrászatunk egyik legkiválóbb alkotását, a győri Frigyláda-emléket (1731) igen nagy valószínűséggel tulajdonítja az újabb kutatás *Giovanni Giulianinak*, Rafael Donner tanítómesterének.<sup>10</sup> A körmöcbányai Szentháromság-emlék, a bécsi Graben nagy hírű pestis-emlékművének, az ilyfajta fogadalmi szobrok végtelenen barokk östípusának e késői változata, a Körmöcbányán megtelepedett *Dionysius Stanetti* alkotása,<sup>11</sup> aki a brucki Martin Fegerlel együtt vállalta a munkát 1765-ben s az emlékmű teljes befejezése előtt bekövetkezett haláláig a rajta levő 14 alakból és 9 reliefből többet el is készített. Tőle való maga az emlék modellje is. A városi magisztrátussal kötött szerződésben a két mester a hainburgi Mária-szobrot, Martin Fegerle művét jelöli meg követendő mintaképül, az emlékmű azonban felépítésében is, formai részleteiben is szorosan csatlakozik az 1713-ban emelt badeni pestis-emlékhez, *Giovanni Stanetti* alkotásához, amely viszont a grabeni emlékműre nyúl vissza. A velencei származású Giovanni Stanetti Savoyai Jenő herceg szobrásza volt. Bár Dionysius mesterünk családi kapcsolatairól eddig mitsem tudunk, a meglehetősen ritka név azonossága, a művészi formanyelv feltűnő rokonsága s az időbeli távolság megfelelése tán feljogosíthat bennünket arra a feltevésre, hogy benne Giovanni Stanetti bécsi «Kammerbildhauer» fiát és tanítványát lássuk.

Dionysius Stanetti főként a bányavárosokban fejtett ki nagyobb tevékenységet. 1756-ban a selmecbányai jezsuita templom Szt. Kereszt oltárának szobrait készíti,<sup>12</sup> 1763-ban a szomszédos hegybányai hieronymiták templomának díszítésében vesz részt<sup>13</sup> s úgy látszik, a körmöcbányai templom szobrászati díszítésén is dolgozott.<sup>14</sup> E művek későbbi behatóbb ismertetése egy feledésbe ment szobrászunk egyéniségét fogja majd elélni állítani.

A koronázó városban, Pozsonyban is találkozunk a század elején olasz mesterekkel. A bissone-i szobrász- és stukkátor-család



egy tagja, *Gaetano Bussi* — «Geydan Busy» a szerződésben — «Burger. Stucatorer von Wien» vállalja 1728-ban Esterházy Imre hercegprímás megrendelésére a trinitárius templom főoltárának teljes elkészítését.<sup>15</sup> A győri székesegyház oltárainak szobrászati díszítésében pedig, a Melchior Hefele-vezette restaurálás során, az ugyancsak olasz származású «statuarius», *Antonio Tabota* jut érdemesebb munkához.<sup>16</sup>

Mindezek a mesterek, jelentős művészek és szerényebb munkások, bár olasz származásuk közvetve vagy közvetlenül kimutatható, alig számíthatók már az olasz művészi kultúra szorosabb közösségébe. Mert egy művész hovatartozását a puszta származás és vérségi kapcsolatoknál sokszorosan összetettebb tényezők határozzák meg. Az iskolázottság, a kulturális légkör, amelyben munkálkodik, a hagyomány, amelynek folytatója lesz, a művészi környezet, amelynek hatását magába olvasztja, mind döntő jelentőségűek a művészegyéniség kialakulásában, amelyek mellett a származás csak másodlagos. S ha még a bevándorlók az új talajban gyökeret vernek s oly gazdag és sajátos színezetű művészi kultúrának válnak részeseivé, aminő a barokk Bécsé, lassankint nemcsak a magukkal hozott művészi készség idomul az új formavilág szelleméhez, de a további fejlődés folyamán az egyénben vagy utódaiban a származás ethnikai jellege is elveszti hangsúlyát s nem ritkán egészen elhomályosul. Csak a legnagyobbak, akik vendégszerepelni járnak északra, csak ezek maradnak egyéniségükben is, művészetükben is az olasz művészi kultúra hordozói. Tiepolo Würzburgban s az Escorialban egyaránt a XVIII. századi Velence művészetének legnagyobbja marad, Andrea Pozzo Bécsben csak folytatja a perspektívikus mennyezetfestés merész megoldásait, aminőkre a római S. Ignazióban adott példát, Domenico Martinelli főműve, a Liechtenstein hercegi városi palota, szinte idegenül áll Bécs barokk városképében. S bár Martinelli művészete a XVIII. századi osztrák «Hochbarock» építészet egyik alapvetője és összetevője lett, e palota az első pillantásra elárulja nagy olasz mesterének szellemét. És a mestert a művészettörténet mégis inkább Bécshez tartozónak tekinti. Mennyivel inkább számíthatók az osztrák, avagy a birodalmi művészi közösséghez azok a kisebb mesterek és művészek, akik itt megtelepedtek s akiknek művészete már többé-kevésbé az Alpokon inneni művészi légkör szellemében fogant.



E megállapításoknak vizsgálódásaink során elvi jelentőségük, sőt — érezzük — a művészettörténeti tudományos igazság keresésébe belejátszó aktuális politikai vonatkozásuk is van, ami a nálunk működő festők megítélésénél lesz szembeszökő. Itt már a legújabb műtörténeti beállításban oly határvillongások jelentkeznek, amelyekben a tiszta történeti látást a mai politikai és területi adottságok mérlegelése homályosítja el: oly szempont, amely a történelmi mult megítélésének semmikép sem lehet tudományos kritériuma. A tirolai s főként Trento-vidéki születésű osztrák festőművészekre gondolunk, elsősorban Trogerre és az Unterberger család tagjaira, akik művészi fejlődésüket igen nagy részben kétségkívül a hosszú évekig tartó olaszországi tanulmányaiknak köszönik, de akik minden olasz iskolázottság mellett is a XVIII. századi osztrák művészi kultúra szerves tényezői. Hiszen legtöbb alkotásukon még a kevésbé iskolázott szem is észreveszi a különbséget, amely őket az egykorú olasz művektől elválasztja. Az a tény, hogy Paul Troger, a bécsi akadémia művészetének s az osztrák mennyezetfestésnek e nagyjelentőségű és jellegzetes képviselője, mint Paolo Trogher vonult be 1922-ben az olasz barokk festészet firenzei retrospektív kiállítására, csak a fent vázolt szempontok teljes félreértésében találja magyarázatát.

Nem is ezekben kell keresnünk az olasz festészet közvetlenebb képviselőit hazánkban. Sőt a győri karmelita templom négy nagyszerű oltárképének mestere, Martino Altomonte sem jöhet e szempontból tekintetbe, aki ugyan nápolyi születésű és Giovanni Battista Gaulli tanítványa, de olaszos nevét csak lengyel udvari szolgálatai idején vette fel s a sajátos osztrák akadémikus festészetnek, főként az oltárképfestés bizonyos kompozíció-típusainak megalkotója Ausztriában. Sokkal közelebbi kapcsolatokra is rámutathatunk. *Giovanni Giorgioli*, e még kevésbé ismert olasz festő vállalja 1719-ben a nagyszombati jezsuita kollégium könyvtártermének kifestését mennyezetképpel s nyolc kardinális portréjával,<sup>17</sup> A perspektívikus architekturfestés megteremtője, a festő és építész jezsuita páter, *Andrea Pozzo* festi 1701-ben — Schoen Arnold megállapítása szerint<sup>18</sup> — a budavári jezsuita templom egyik mellékoltárképét. A kép, amely a keresztelő Xav. Sz. Ferencet ábrázolja, nyilván a mester bécsi tartózkodása idején készült s ma a pesti jezsuita rendház tulajdona. Úgy látszik, Pozzo mester egy tanít-



ványa, Christoph Tausch révén mint építész is érezteti hazánkban közvetlenebb hatását a trencsényi jezsuita építkezésekben.

Pozzo alapvetése, a perspektivikus architekturfestés, a színpadi és alkalmi kulisszák és dekoráció művészete bámulatos gazdagságban virágzik fel a bolognai Galli Bibienák alkotásaiban. E festő- és építész-család egy tagja, *Antonio Galli Bibiena* szintén eljut hazánkba. Ifjúkorában Pozsonyban találkozunk nevével, ahol azidőtájt, mikor Gaetano Bussi a trinitáriusoknál dolgozik, freskókkal díszíti a városháza egyik falát s ugyanő készíti 1738-ban az Esterházy Imre hercegprímás jubileumára emelt diadalkapu terveit.<sup>19</sup> Neki tulajdonítja az eddigi irodalom a pozsonyi trinitárius templom látszatos architektúráját, kazettás kupolafreskóját is. Az alkalmi díszítés és perspektivikus architekturfestés mesterei között, akárcsak a stukkóművészet körében, a további részletkutatás még bizonyára nem egy olasz mester nevét hozza majd napfényre. Itt még csak Paul Troger bolognai architekturfestőjére, a győri Szt. Ignác templomban is dolgozó *Gaetano Fantira* utalunk.

E személyi kapcsolatok mellett, amelyek többé-kevésbbé másod-, harmadlagos jelentőségűek s nem egyszer inkább csak genealógiai érdekességűek, sokkal fontosabbak azok a szálak, amelyek a magyarországi barokk művészetet a fejlődéstörténeti összefüggések révén hozzák az olasz művészettel szorosabb kapcsolatba. E szálak sokkal mélyebbek és dúsabban szétágazók, semhogy részletes elemzésüket e vázlat keretein belül megkísérelhetnők: felfejtésük szinte egyértelmű volna az osztrák «Hochbarock» genetikai vizsgálatával. Mert hiszen a nálunk dolgozó jelentősebb építészek, szobrászok és festők, főként a XVIII. század fellendülő művészi életében, legnagyobbbrészt a bécsi «Hochbarock» mesterei. A XVIII. századi Bécs művészete pedig, bármily újszerű szintézisbe olvasztja az idegen hatásokat s bárminő félreismerhetetlenül jelentkezik e hatásokon felül egy minden más német körtől is eltérő sajátos helyi jelleg, néplélek és kulturális közösség megnyilatkozása, — közvetve és közvetlenül elsősorban olasz forrásokból táplálkozik. Nemcsak az itt dolgozó olasz mesterek alkotásai gazdagítják a fellendülő osztrák barokk formakincsét. Ebben a korban, amikor olasz az előkelő társalgás nyelve s Metastasio az ünnepektől udvari költő, szinte minden nagy mester olaszországi tanulmányainak köszöni ifjúkori fejlődését s később ki-



bontakozó egyéni művészetének alapjait. Megannyi látható vagy rejtettebb csatornán át áramlik be rajtuk keresztül az olasz művészet minden árnyalatának hatása s mint mélyen lappangó összetevő, szükségképpen jelentkezik magyarországi alkotásaikon is. A nagy építész-triász első tagja, az olasz Domenico Martinelli ugyan nem dolgozott hazánkban, de névrokona, Anton Erhard Martinelli pesti invalidus kaszárnyájának a luccai abbate művészetére emlékeztető olaszos monumentalitása első pillantásra is szembeszökő. Johann Lukas Hildebrandt maga is genovai születésű; a Bernini hagyományait követő Carlo Fontana, a genovai palotaépítész, Palladio s némileg Borromini hatása elegyedik művészetében a francia építészeti alaprajzmegoldási elemeivel, s legelső alkotásai egyikén, Savoyai Jenő herceg ráckevei kastélyán csakugyan felismerhetők olasz iskolázottságának formai megnyilatkozásai. Johann Bernhard Fischer von Erlach magyarországi működésének kérdése még a sejtések és találgatások birodalmába tartozik. Ő értékesíti az osztrák barokk számára Borromini hagyományait, de — úgy látszik — közvetlen szemlélet vagy teoretikus érdeklődése folytán Palladio művészetének befolyását sem kerülhette ki, ami különösen a bécsi Trautson palota udvarán, a vízszintes sávozású falba vágott és faragott maszkokkal díszített zárókőjű vakárkád megoldásában jelentkezik. Egy másik teoretikus érdeklődésű mester, a főként hazánkban működő Melchior Hefele alkotásain, a fejlődező klasszicizmus korában, Palladio művészetének közvetett hatása már kétségtől kimutatható.

Esterházy Imre hercegprímás udvari szobrászának, Rafael Donner-nek olasz kapcsolataira a kutatás ismételten rámutatott. Plasztikai formafelfogásban rendkívül rokon vele Paul Troger, a pozsonyi Erzsébet- és a győri Sz. Ignác-templom mennyezet-freskóinak mestere, akinek fejlődésére itáliai tanulmányai során Piazzetta, G. M. CRESPI és a római Francesco Trevisani gyakorolt mélyebb befolyást. Tanítványainak alkotásain, a nálunk népszerű és nagytevékenységű Stefan Dorfmeister és a mestere formafelfogásához legközelebb álló Josef Hauzinger művészetében az elhomályosult olasz hagyomány jellegzetes bécsi akadémikus átfogalmazásban jelentkezik. A Tiepolo előtti velencei festészet a nagy Anton Maulbertsch vizionárius erejű, szubjektív művészetének egyik összetevője, bár a kutatás még nem tisztázta végérvényesen G. B. Piazzettához, Pittonihoz és Sebastiano Riccihez való viszonyát.



Olaszországi tanulmányútjának kérdését még teljes homály fedi; megvilágításra várnak még kapcsolatai magához Tiepolohoz és fontos motívumegyezések alapján a nápolyiakhoz, elsősorban Luca Giordanohoz. Mindezek a hatások egy eredeti, nagy egyéniség alkotó szellemében új, magasabb egységben összeforrvá, néhány motívum és kompozícióváltozat kivételével csak mint távolabbi összefüggéseket sejtető szálak mutathatók ki a mester magyarországi alkotásain, amelyeket már az egykorúak ítélete is élete munkájának legjobbjai közé sorolt. Az egri liceum egyik nagy mennyezetfreskójának mestere, a délnémetországi Franz Josef Spiegler művészetéből induló Franz Sigrist, ha nem is járt Olaszországban, művének tanúsága szerint kétségtelenül tanulmányozta Gregorio Guglielmi bécsi és Tiepolo würzburgi alkotásait.

Az óriási arányú s a megsokszorozott igényeket minden irányban kielégítő művészi termelés közepett az osztrák barokkfestők művészetében, különösen a bécsi akadémia körében, az állandó és kölcsönzött motívumok gazdag formakincse alakult ki. E formakincs új meg új változatokban, nem ritkán pusztán átvételben és ismétlésben kimeríthetetlen forrása a század nem mindig dús fantáziájú mestereinek. Egyes motívumoknak, bizonyos kompozíció-típusoknak visszatérését, egyes képtémák szinte akadémikus érvényűvé vált megfogalmazásának számos változatát kísérhetjük nyomon magyarországi alkotásaikon is. Közvetve vagy közvetlenül e motívumok és kompozíció-típusok jó része ismét az olasz művészetre nyúl vissza. És itt jelentkezik az olasz hatások közvetítésének a barokk korában rendkívül elterjedt eszköze: a metszet. Ha az eredeti műalkotás nehezebben is hozzáférhető, a róla készült metszet a bécsi akadémikus festőnek mindig kezeügyében van. Írott forrásokból tudjuk, hogy a mesterek nem egyszer ily metszetet mutatnak be megbízóiknak előzetes tájékoztatásul, amelynek alapján a megrendelt képet több-kevesebb módosítással kivitelezni fogják. Különösen Pietro Monaco metszetei nagyjelentőségűek e szempontból, bár az egyes alkotásoknál a részletekbe menő kutatás döntheti majd el, vajjon metszet volt-e a közvetlen alapja, avagy az olasz östípusnak egyenesebb átvételéről s ennek változatairól lehet-e szó.

Csak néhány példát! A Szent József halálát ábrázoló képtípusnak kánonszerű megfogalmazását a római Carlo Maratta adta a bécsi «Kunsthistorisches Staatsmuseum» képtárában őrzött alko-



tásában. Ez a kompozíció egyike a barokk legkedveltebb s legtöbb változatban ismételt képtípusainak. Olaszországban is sok variánsa ismerős, hogy csak Luca Giordanora, s a velencei Giovanni Battista Piazzettára és G. B. Pittonira utaljunk, s eljutott hazánkba is. Josef Zirckler, Kracker egri tanítványa, szinte szolgaián másolja a pápai plébániatemplom egyik mellékoltárképén, ismét más változata a Martino Altomonte-féle a győri karmelita templomban, míg Anton Maulbertsch nagyobb művészi szabadsággal s egyénibben fogalmazza át a székesfehérvári karmelita templom számára. Maulbertsch fehérvári oltárképéhez készült színvázlatát is megtaláltuk a wilheringi cisztercita kolostor képtárában. Ugyanily kedvelt barokk oltárképtípus Szent Anna, amint a kompozíció középalakjaként ülve térdére fektetett könyvből tanítja imádkozni az előtte térdelő Máriát, míg Joachim mint hatalmas, palástos mellékalak a képmező jobbfelén áll, vagy mint árnyékba merülő repoussoir, a lépcsős előtér bal alsó sarkában ül. E kompozíció valószínűleg G. B. Pittoni egy alkotására nyúl vissza, amelyhez a velencei Museo Civico Correr őriz egy vázlatrajzot<sup>20</sup> s nálunk némileg eltérő, gazdagabb változatban a jászóvári premontrei apátsági templom egyik J. L. Kracker-festette mellékoltárképén és a martonvásári templom eddig ismeretlen mestertől való főoltárképén ismerhető fel. Maratta említett képének a bal alsó sarokban térdelő angyalalakja, háttal a szemlélőnek, mint mélyen árnyékolt repoussoir, Pittoni és Sebastiano Ricci több kompozícióján megismétlődik s valószínűleg a tiroli Johann Ev. Holzer egy képén át s Kaspar Schwab Troger egy festménye után készült metszetének közvetítésével, a Troger-féle kompozíció csekély változtatásával eljut a jászói premontrei templom Immaculata oltárképéig, ugyancsak Kracker alkotásáig. A budai Szent Anna templom Szent István képén, amely a máriabesnyői kapucinusok számára is dolgozó Franz Wagenschönnek tulajdonítható, a felhőkön diagonális elfekvésben lebegő kerub alakjában arra a motívumra ismerünk, amely újra meg újra visszatér Pittoni és Sebastiano Ricci számos oltárképén. Ugyancsak Pittoni egy kompozíciójára megy vissza, valószínűleg a Pietro Monaco-féle metszet közvetítésével a nagyszombati dóm egyik mellékoltárképe, az Andreas Zallingertől szignált és datált (1798) «Apostolok áldozása.» Stefan Dorfmeister két sárvári freskójának Pittonitól való majdnem szolgai átvételére Hekler Antal már rámutatott.<sup>21</sup>



A szoros átvételektől csak egy lépés a puszta másolásig. Ebben sincs hiány barokk emlékeink között. Csak mint jellemző példára, utalunk Guido Reni nagy hírnek és kedveltségnek örvendő Szent Mihály arkangyalára, a római S. Maria della Concezione egyik oltárképére, amelynek hazánkban is több, megrendelésre készült másolata ismerős. A váci székesegyház kereszthajójának jobboldali oltárképe kissé szabadabb, a szombathelyi székesegyház Szent Mihály kápolnájában lévő, amely Herzan bíbornok ajándéka-ként Rómában, a helyszínén készült, ha színben nem is, de méretben és kompozícióban meglehetősen híven követi eredetijét. Ennek a másolatnak alapján festette Anton Spreng, már a XIX. század elején, a kisunyomi templom főoltárképét.

Nem kell azt hinnünk, hogy a magyar megbízók megrendelésére készült másolatok számbavétele nem tartozik szorosabban a magyar művészi kultúra vizsgálatának körébe. Mert hiszen e másolatokból, éppúgy mint a XVIII. században kialakuló főúri műgyűjteményeink anyagából, messzemenő és mélyebben járó következtetések vonhatók le a kor ízlésére, a multhoz igazodás irányaira, akár tudatos ez állásfoglalás, akár ösztönszerű. A másolatok s egybegyűjtött műalkotások éppúgy válhatnak a fejledező művészi élet ösztönadó tényezőivé, vagy tágabb értelemben a nemzeti kultúra gazdagodásának forrásaivá, sőt a művészet-szemlélet és esztétikai világkép kialakulásának alapvetőivé, mint az itt emelt, festett vagy faragott műemlékek avagy a nagy európai művészi áramlatok közvetítésének egyéb tényezői. Winckelmann korszakos jelentőségű életművét a német szellemi kultúra igen nagy részben a drezdai királyi gyűjteményeknek köszöni, s eléggé ismeretes szellemtörténeti multunk fejlődésében az a tény, minő döntő hatású volt Kazinczy Ferenc művészetfilozófiai nézeteinek kialakulására — már a klasszicizmus korában — a bécsi udvari múzeumok kincseinek közvetlen tanulmányozása. És hogy a XVIII. század folyamán keletkezett főúri gyűjteményeink anyagában mennyi az olasz műalkotás, erre tán felesleges külön rámutatnunk.

A XVIII. századi műgyűjtő főúrbán, akárcsak a Schönbornok és Liechtensteinek körében, a tudós műbarát és a művészetek elméletileg is képzett ismerője is jelentkezik. Jezsuita iskoláinkban az építészet kötelező tantárgy, s a nagyszombati kollégium 1768-iki naplófeljegyzése különös dicsérettel említi gróf Esterházy Jánost



és gróf Apponyi Mórict, akik mindketten kitüntetéssel tettek nyilvános vizsgát az építészet elméletéből.<sup>22</sup> E világi és egyházi nagyok sorában előkelő hely illeti a római «Collegium Germanicum et Hungaricum»-ban nevelődött magyar főpapokat, akik az örök-városból különös művészi fogékonysággal s az olasz művészet csodálatával térnek vissza. Andrea Nesselthaler, a salzburgi érsek udvari festője, mikor a szombathelyi székesegyház kifestésére ajánlkozik, arra hivatkozva idézi Szily püspök emlékébe korábbi összeköttetéseiket, hogy a győri székesegyház kifestése óta, ahol Maulbertsch segédjeként működött, 12 évet töltött Rómában, megszívlevén, «dass Hochdieselben schon damals vorzüglich jene Künstler schätzten, die in Rom studiert hatten.»<sup>23</sup> Szily püspök, amikor a Hefelevel egy időre megszakadt tárgyalások nyomán Andreas Fischert bizza meg építendő székesegyháza terveinek elkészítésével, római remplomot, a S. Ignaziót jelöli meg követendő mintaképül. Esterházy Károly egri püspök pedig a pápai plébánia templom néhány festményéhez a római S. Stefano Rotondo freskóit ajánlja Maulbertsch különös figyelmébe.<sup>24</sup> E tények azonban már a kulturhistória tágabb terére csapnak át s ezért e néhány utalással beérjük.

Vizsgálódásaink során — szinte különös nyomatékkal — a magyarországi barokk művészetről esett szó s nem a magyar barokkról. Könnyen vetődhetnék fel a kérdés: hát magyar barokk nincs, s e nagy művészi áramlat két századát nálunk csak idegen mesterek képviselik? Csak idegenek közvetítik hozzánk az olasz hatásokat, Ausztriában dolgozó olaszok vagy olasz iskolázottságú bécsiek s a magyar léleknek nincs ez ideplántált művészethez sajátos hozzáadnivalója vagy a barokk szellemében és formavilágában jelentkező egyéni megnyilatkozása?

A kérdés tisztázása, mint a hazai barokk művészet egészére kiterjedő genetikai és fenomenológiai vizsgálat végső szintéziséé, ma még alig lehetséges. Érezzük, hogy barokk műemlékeink szelleme és formavilága nem mindenben azonos a közvetlen forrásokéval, vidéki városainkban s Buda későbarokk házain sajátos helyi jelleg és tradíció kialakulását is nyomon kísérhetjük, de a részletekbe menő módszeres vizsgálat eredményeit előlegezni vagy akár csak tudományos érvénnyel körvonalazni: ingatag alapokon álló kísérlet volna. Magyar talajban gyökerező jelentősebb mesterről, akinek művészetében az idegen hatásokon felül a magyar



néplélek szólalna meg, a kutatás ezideig nem tud, a nemzeti művészet felvirágzásának alsó televényrétege pedig, amely őrzi és fejleszti a mesterségbeli készséget, helyi jelleget és művészi tradíciókat, egyénekben és alkotásokban még sokkal kevésbé ismerős, semhogy messzemenő következtetésekre jogosíthatna fel. Az építő, festő és kőfaragó céheket értjük, amelyekből a külföldön nem egy nagyjelentőségű művészegyeniség nőtt ki. Ha tisztán akarjuk látni, mi a magyarországi barokk művészetben a történetileg kialakult sajátos helyi jelleg s hazai talajban gyökerező művészi tradíció, e céhek működésére és alkotásaira kell egyéniségeket is jellemző fényt derítenünk. Amíg a kutatás itt nem ér el eredményeket, amelyekben a történeti tények és stíluselemzés világánál mutathatja ki, minő úton és irányban jelentkezik a barokk művészet nagy áramlatában a *genius loci*, a magyar alkotó fantázia és magyar lelkiség sajátos megnyilatkozása, melyet az emlékek szemlélője itt-ott kétségtelenül megérezhet, addig lehet hinnünk magyar barokkban, de hitünkre és megérzésünkre a tudományos igazság rendszerét fel nem építhetjük. És ha Gerevich Tibornak a nemzeti lélek rapszodikus történeti ritmusáról adott mélyenjáró megállapítását<sup>25</sup> igazolandó az fog kitűnni, hogy a magyar alkotó génusz, mely a középkorban s a XIX. században annyi jelentős műalkotással ajándékozta meg nemzeti kultúránkat, a barokk művészet két századában a hullámlás mélypontján pihent: fogadhatjuk fájdalmas igazságként, de érzékenységünket palástolva a történeti tények meg nem másítható valóságával akkor is nyíltan kell szembenéznünk.

Bármily hiányos és töredékes is a kép, amelyet műtörténeti tudományunk mai fokán a magyarországi barokk művészet két századáról alkothatunk, az olasz művészet közvetett hatásának dús szövésű szálait kísérhetjük nyomon. Mikor aztán az új század s új stílus beköszöntével a lassankint izmosodó magyar művészet is új virágzásba szökken, mikor Pollák Mihály magával hozza milánói éveiből Giuseppe Piermarini<sup>26</sup> és Leopoldo Pollach hagyományait s ezzel a lombard klasszicizmus közvetlen örökségét, s amikor vele és körötte a honi talajban gyökeret vert mesterek lesznek a magyar művészi kultúra hordozói: az olasz művészettel való közvetlen kapcsolatainknak is új, termékeny korszaka veszi kezdetét.<sup>27</sup>

*Kapossy János.*



## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A reá vonatkozó írott források: m. kir. Országos Levéltár, Cam. Hung., Acta Eccl. Ord. et Monial. fasc. 258.

<sup>2</sup> Szerződesei: Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Jesuit. irregistr. Coll. Agriensis csomójában.

<sup>3</sup> Szerződése 1765 febr. 9-ről: u. ott, Acta Jesuit. Coll. Budensis fasc. 5. No 23.

<sup>4</sup> A vonatkozó iratok «Architectus et Murariorum Magister»-ként említik s jellemző, hogy több olasz társa példájára szerződéseit külön megerősítő ígérettel szokta aláírni: «*Io Pietro spazo promeso come sopra.*» V. ö.: u. ott, Acta Jesuit. irregistr. Miscellanea fasc. 10.

<sup>5</sup> Rosso korábbi szerződése 1639 ápr. 16-ról két közelebből meg nem nevezett kápolna stukkódíszítésére vonatkozik, az 1649 aug. 1-én kelt második pedig «*de Sacello B. V. Dolorosae gypso exornando iuxta datam ab illo Ideam paucis immutatis*»-ról szól. Mindkét hiteles szerződésre a munka folyamán kifizetett részletösszegek is rá vannak vezetve, s így Rosso mester nagyszombati szerepléséhez kétség nem férhet. — P. A. Conti «Stukatouriae artis Magister» szerződésének az Országos Levéltárban fekvő, aláírások nélküli másodpéldánya Kismartonban kelt 1699 jún. 19-én magának a templomnak stukkódíszítéséről. Megbízója nyilván Esterházy Pál herceg, a nagyszombati jezsuiták bőkezű mecénásának, gróf Esterházy Miklós nádornak az apa példáját követő fia, aki a kikötött 3000 frt-ért kötelezi a mestert a nagy mű elkészítésére «*in Tyrnaviensi Academico R. R. Societatis Jesu Patrum Templo Stukatouram perficiendam secundum nobis exhibitam, et a nobis subscriptam delineationem.*» Pietro Antonio Conti működésére vonatkozólag így bizonyára az Esterházy-levéltár is szolgáltathat még további értékes adatokat. — Jacopo Tornini neve az iratokban több változatban fordul elő. Az 1655 ápr. 21-én kelt szerződés Jacob Tonini, az 1655 júl. 13-iki Jacobus Tornini-nek nevezi, míg önmaga első szerződésén tollhoz nem szokott, nehézkes kézzel «*jo Jacomo Tornii*»-t ír alá. Mindkét szerződés teljes hitelű a kifizetett részletösszegek pontos rávezetésével s az első a Mária kápolnával szemben levő Szent József kápolna díszítéséről «*so guth oder besser, als die stukatur ist in der Capelle unser lieben Frauen*», a másik pedig a fájdalmas Szűz kápolnája melletti Órangyal s a közvetlenül csatlakozó Xav. Szt. Ferenc kápolna stukkódíszéről szól «*sicut sunt adornatae Capella S. Ignatii et S. Stephani Protomartyris.*» — Lásd: Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Jesuit. irregistr. Miscellanea fasc. 10.

<sup>6</sup> V. ö.: Szendrei—Szentiványi: Magyar képzőművészek lexikona. I. Budapest, 1915. 316. l.

<sup>7</sup> Több más mesterrel — köztük Johannes Wachtländerével — összesített, közös nyugtája a veszprémi püspöki levéltár «Bíró Márton-iratok» j. alatt őrzött külön tékájában.

<sup>8</sup> Szerződése 1738 márc. 30-ról, amelyet mint «Kayserl. Hof Bau-meister» ír alá: Bécs, Hofkammerarchiv, Contracte C. No 1180. jelzett alatt. A kiegészítő szerződés 1747 ápr. 8-ról, amely az építkezés teljes befejezéséről szól: u. ott, Contracte C. No 1629. sz. a.



<sup>9</sup> V. ö.: *Gian Alfonso Oldelli*: Dizionario Storico Ragionato degli Uomini Illustri del Canton Ticino. Lugano, 1807., pag. 152.

<sup>10</sup> V. ö.: *Pigler Andor*: A győri Szent Ignác templom és mennyezetképei. Budapest, 1923. 6. lap.

<sup>11</sup> Stanetti a munka megkezdése után pár évvel, — úgy látszik még 1767-ben — meghalt, társa, Fegerle sem érthette meg a mű teljes befejezését; a végleges felállítás a segédekre maradt. Az így előállt bonyolult helyzetben Stanetti özvegye több ezer forintnyi hátralék kifizetéséért perli a körmöcbányai magisztrátust, s ügye 1773-ban, majd ismételt felségfolyamodvánnyal 1778-ban a kancellária elé is kerül. E kérvény melléklete egy «Spezifikation», amelyben részletesen felsorolja, mely szobrokat és reliefeket készíttette férje, ... «wie auch vollkomene Auspossirung deren samentlichen Figuren, und bis zum aufsetzen ohne Beyhülff der Vögerle alleinig verfertigten ganzen Architectur.» Az ügy további, 1783-ig nyúló aktái mellékleteként az 1765 okt. 3-án kötött szerződés hitelesített másolata is megtalálható, amelyben a két mester kötelezi magát 16 ezer forintért az emlékmű elkészítésére «dem vorgezeigten und durch H. Stanetti verfertigten Modell und angefügten Maasstab in allem gemäss» ... és «den im Hamburg [!] der unbefleckten Mutter Gottes gewidmeten, und durch eben mich Fegerle errichteten Werk gleichförmig.» Lásd: Orsz. Levéltár, m. kir. udv. kancellária 1778. No 4222. és 1783. No 4045. — V. ö. még: *Hlatky József*: A körmöcbányai Szentháromság oszlop. Körmöcbánya, 1898.

<sup>12</sup> Szerződése 1756 júl. 23-ról: Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Jesuit. irregestr. Coll. Schemnitz. fasc. 1.

<sup>13</sup> A templom felszerelésére és díszítésére vonatkozó 1763. okt. 1-én kelt «Consignation» egy tétele: «Dem bildthauer Staneti vor die 24 Wappen 120 fl.» — Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Eccl. Ord. et Monial. fasc. 110. No 10.

<sup>14</sup> A városi ügyekben határozó commissio aulica egy 1779 nov. 3-án kelt ülésjegyzőkönyvében terjedelmes jelentés Stanetti özvegyének követelésügyéről. Ebben az 5. pont: *Machet Sie Wittwe an dem mehr besagten Magistrat für die durch ihren abgelebten Ehegenossen zur Kirche gelieferte Bildhauerarbeiten eine Forderung von 1500 fl.»* — Orsz. Levéltár, Kancellária 1780. No 534.

<sup>15</sup> 1728 ápr. 21-én kelt szerződésének egy aláírások nélküli másodpéldánya: Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Eccl. Ord. et Monial. fasc. 286. No 6. — V. ö. még: *Die zweihundertjährige Dreifaltigkeitskirche in Pressburg. 1725—1925. Bratislava—Pressburg, 1925. 64. s. kk. II. Dr. G. Weyde.*

<sup>16</sup> Szerződése 1772 okt. 22-ről: Szombathelyi püspöki levéltár, Acta Jauriniensia.

<sup>17</sup> Eredeti szerződése 1719 júl. 31-ről: Orsz. Levéltár, Cam. Hung., Acta Jesuit. irregestr. Miscellanea fasc. 3. No 7. és 8.

<sup>18</sup> V. ö.: *Schoen Arnold*: A budavári Szentháromság-szobor emlék. Budapest, 1918. 18. l. és 6. kép.

<sup>19</sup> V. ö.: *Pigler Andor*: Georg Raphael Donner művészetéhez. Magyar Művészet, II. évf. Budapest, 1926. 111. lap.



<sup>20</sup> Közölve: *Laura Pittoni*; Dei Pittoni artisti Veneti, Bergamo 1907. ad pag. 76. Magát a festményt szerzőnk nem ismeri. A schönbrunni udvari kápolna baloldali mellékoltárképében, amelyet a kutatás bizonytalan alapon tulajdonít Paul Trogernek — v. ö.: Österreichische Kunsttopographie, Bd. II. Wien, 1908. S. 115. Fig. 132. —, bár az újabb átrestaurálás folytán Pittoni ideges, szálkás szín- és ecsetkezelése meglehetősen veszendőbe ment a XIX. századi akadémikus retouche alatt, a velencei mester művét véljük felismerni. A vele szemben lévő Nep. Sz. János oltárkép, amelyen már az Österr. Kunsttopogr. is megállapítja az «erős» restaurálást, bár Trogernek tulajdonítja, Pietro Monaco egy róla készült metszete alapján — v. ö.: *Pittoni*: id. m. ad pag. 56. — ugyancsak G. B. Pittoni művének bizonyul. Kiderítendő volna, hogyan került a Pittoni œuvrejében eddig elveszettnek vélt két kép Schönbrunnba. Bár a kétségtelen Troger ecsetjétől származó főoltárképpel való egybevetés így is meggyőz az attribúció tarthatatlanságáról, meghatározásunkat — erősen átrestaurált s így behatóbb vizsgálatot igénylő művekről lévén szó — egyelőre némi fenntartással közöljük. Ha nem volna a továbbiak során Pittoni szerzősége igazolható, úgy a két képet majdnem szolgai másolatnak kell tekintenünk, s Troger eddig ismert működése alapján akkor is kikapcsolandók lesznek e mester œuvrejéből.

<sup>21</sup> V. ö.: *Hekler Antal*: A magyar művészettörténelem feladatai. Budapest, 1922. 10. 1.

<sup>22</sup> V. ö.: *Historiæ domus Tyrnaviensis S. J. continuatio ab anno 1766.* pag. 10. Kézirat az Egyetemi Könyvtárban Ab. 125. sz. a.

<sup>23</sup> Levele Szily püspökhöz 1797 júl. 18-ról: a szombathelyi püspöki levéltár Acta Aedif. Eccl. Cathedr. Sabar. jelzetű szekrényében.

<sup>24</sup> V. ö.: *Pigler Andor*: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapest, 1922. 13. 1.

<sup>25</sup> V. ö.: *Gerevich Tibor*: A magyar művészet jelentősége. Magyar Szemle. I. évf. Budapest, 1927. 241. s. kk. 11.

<sup>26</sup> Ez összefüggésre Gerevich Tibor mutatott rá először egy rövid utalással. V. ö.: *Gerevich Tibor*: A régi magyar művészet európai helyzete. Minerva. III. évf. 1—5. szám. Budapest, 1924. 121. 1. — A probléma részletes kifejtését egy készülő tanulmányunkban kíséreljük meg.

<sup>27</sup> Vázlatunkban — a nagyvonalú összefoglalás jellegét megőrzendő — természetszerűleg nem sorolhattunk fel minden nevet, bár épp e szempontból több már ismert adatot is fel kellett vennünk. Tudatosan mellőztük a Dráván-túli részeket szükségképp nagyobb számban szereplő olaszokat, köztük a fiumei jezsuita templomban is dolgozó Antonio Michelazzi «scultore di marmi di Gorizia»-t, valamint a magyar tárgyakat feldolgozó, viselet-történeti motívumokat vagy városképeket adó, de számunkra csak kultúr-történeti érdekű olasz rézmetszőket.